

# Orígenes del teatro platense: La construcción colectiva del sentido espectacular

Natalia DI SARLI<sup>[1]</sup>

Eje temático: Historia del arte

A diferencia de Buenos Aires, quien surge desordenadamente de la espontánea expansión colonial, la ciudad de La Plata se impone en sus comienzos como producto de un modelo previamente concebido de proyección social y cultural. El perfil trazado para la nueva capital provincial corresponde al marco ideológico de la generación del '80: ciencia, progreso y modernización se constituyen en términos clave para la definición y proyección de dicho perfil, cristalizado en instituciones locales hoy paradigmáticas: el Museo de Ciencias Naturales, el Observatorio Astronómico y la Universidad Provincial, nacionalizada en 1905.

Dentro de este marco, la consolidación y legitimación de las formas teatrales se encuentran determinadas por el hecho de que la especificidad material del campo cultural<sup>[2]</sup> local, mas allá del modelo preconcebido para su proyección, se halla aún en formación, sin mantener diferencias de peso con las producciones porteñas. El incipiente sistema de producción espectacular local se desenvuelve a partir del aporte sucesivo del bagaje cultural que los distintos grupos sociales afincados en la ciudad traen consigo. Por un lado, la alta burguesía- quien instaura el circuito teatral denominado culto, materializado en la creación de instituciones destinadas a la representación del repertorio operístico y de zarzuelas ofrecido por compañías extranjeras. Por otro lado, los sectores medio y bajo de la población –que contaban con una gran colectividad extranjera– generan el circuito popular de espectáculos locales, por medio de la asistencia a espectáculos circenses y representaciones teatrales en las instalaciones de diversas sociedades de Socorros Mutuos y agrupaciones tradicionalistas.<sup>[3]</sup>

Sin embargo, esta división en apariencia tan diferencial del circuito espectacular fluye dinámicamente, pues el crecimiento demográfico experimentado por la ciudad –el cual delimita subgrupos específicos dentro de los grandes grupos sociales– conlleva mayores demandas en cuanto a la oferta cultural disponible.

En 1886, la primera representación de Juan Moreira en el Politeama 25 de Mayo atrajo un importante éxito de público, luego repetido a lo largo de diez años. No obstante, la cobertura de la prensa local hacia el repertorio de la gauchesca no fue demasiado entusiasta sino hasta 1890, cuando se estrena en el Politeama Olimpo, por entonces sala de baile de la clase alta.[4]

Es posible pensar este cambio en términos de posición con respecto a determinados objetos que componen el campo cultural del período. Dichos objetos, en este caso un sistema generado por agentes culturales subordinados (con respecto a su posición con el campo cultural dominante de los medios de difusión) se movilizan desde posiciones secundarias de difusión hacia posiciones primarias por varias razones. Según Pellettieri, este reposicionamiento es una revisión ideológica sobre la figura del gaucho, quien, ya desaparecido, es confrontado con la nueva situación social donde el inmigrante ocupa el lugar marginal que antes le pertenecía:

“La recepción de este nuevo público nos remite a otra lectura de la obra. Si se repasan las críticas de la época, se pueden apreciar que reparan en el entretenimiento pintoresco, sienten la mera nostalgia de la acción e ideológicamente ven una buena oportunidad para revisar su actitud frente al gaucho, vista su desaparición y la nueva realidad social de la ciudad que implicaba la crisis económica y la inmigración creciente. Lejos de su ámbito, el espectáculo abandonaba su función primigenia, cargada de sentido en la rebeldía acallada y en el resentimiento consiguiente de sus receptores, y tomaba una nueva”. [5]

Esta revisión ideológica es re-configurada a partir de los dispositivos de lectura propios del nuevo público. Si Moreira surge y se desplaza en su primera etapa como la reproducción de una “estructura existente de la conciencia colectiva” [6] de los sectores populares, adquiere en su nueva recepción la apropiación doble del objeto: 1) como hecho estético y 2) como nivel de enunciación de un discurso, el cual es aplicado en producciones posteriores con una carga simbólica diferente.[7] Esto tiene su explicación en las características intrínsecas de la práctica teatral. El espectáculo, como parte integral del entramado socio-cultural, conlleva en sí mismo una múltiple dimensión estructural del conocimiento: por un lado, la práctica escénica opera como articuladora de los distintos saberes culturales de una sociedad, esto es, en cuanto a las posibilidades de una cultura de expresarse por medio de distintos soportes y dispositivos. Por otro lado, si bien el aspecto estético-material es el que se manifiesta latente en la superficie, por debajo está recorrido por un entramado de fenómenos sociales que sustenta el sentido de lo puramente visible.

De esta forma, la producción y recepción espectacular articularían saberes de tipo formal-expresivo -comprendido por particularidades estilísticas, estéticas, narrativas, poéticas- con otros saberes más complejos, provenientes del imaginario social y las prácticas colectivas, los cuales operan como referentes de los símbolos y signos puestos en escena. Para Bourdieu, la percepción artística supone una “operación consciente o inconsciente de desciframiento”[8] cuyas condiciones resultan del conocimiento de los códigos exigidos por la obra, códigos que a su vez mantienen una relación de posición –próxima o no– con los niveles de codificación instituidos socialmente.

Podemos suponer entonces que la recepción diferenciada de una obra por parte de los distintos públicos obedece a las condiciones que los grupos sociales que los conforman detentan para percibir un objeto cultural. Estas condiciones se desarrollan en el seno mismo del grupo, a partir de sus sistemas y procesos de acumulación y cualificación de los objetos culturales:

“El hombre construye los objetos de su conocimiento, en el cual lo inmediato perceptible del objeto es el dato sensible que posee como ‘sistema de cualidades’ y que es necesario para nombrarlo y denominarlo para su conocimiento. Esta nominación solo existe en relación a un sistema de leyes cimentadas a priori, en el cual dicha nominación se ajusta a las diferentes cualidades que posee el objeto y su posible inclusión en una serie de categorías de saber específico. El reconocimiento de las diversas cualidades que posee y lo caracteriza como objeto sensible aumenta el bagaje de nominaciones, ampliando así los juicios establecidos sobre el objeto. Estos juicios son construcciones conceptuales efectuadas en relación con saberes previos y con la experiencia, los cuales establecen una serie de cualificaciones cada vez más complejas. Lo que conocemos del objeto es entonces, en una primera instancia, su ideación, los datos anecdóticos que lo colocan en el ‘mundo de las ideas’. Es a partir de la nominación e inscripción del mismo en un cierto orden de propiedades, que el sujeto comienza la asimilación del objeto, estableciendo para ello diversas categorías de abordaje según la propiedad que de él le interese”. [9]

De esta manera, es posible pensar que las relaciones de interpretación que cada público establece con las formas y contenidos presentados en la obra responden por un lado al sistema de lectura estructurado dentro de su misma conformación, por otro lado, a los intereses creados en torno a estas interpretaciones.

Según Pellettieri, Moreira “concretará una convención, una serie de procedimientos estéticos y creencias ideológicas que implican un acuerdo entre creadores y público, un pacto que establece los límites de lo verosímil del género, que se caracteriza por su realismo ingenuo, cuyo fin es identificar y conmover, mediante los recursos propios de lo trágico y de lo sentimental”.<sup>[10]</sup>

En este sentido, podemos entender la recepción popular condicionada por lo que Bourdieu denomina, citando a Panofsky,<sup>[11]</sup> “la capa primaria de las significaciones en las que podemos penetrar sobre la base de nuestra experiencia existencial”. Dicho de otro modo, por una elaboración relativamente analógica entre los esquemas simbólicos de la obra y los esquemas imaginarios de representación social y expectativas del grupo. Estos esquemas, por su misma conformación, buscan y generan en la obra el sentido emparentado con lo fenoménico, es decir, con una función<sup>[12]</sup> de identificación vivencial entre fenómeno teatral - fenómeno social que supera lo estético y que en la relación texto-referente se manifiesta por las condiciones de codificación de la obra producida y por las condiciones de cuantificación y cualificación cultural – menos desarrolladas– del grupo en cuestión.

Ahora bien, la transposición de este mismo sistema teatral a otro marco de recepción –el de los públicos denominados “cultos”– conlleva otra clase de problemas más complejos.

Si se toma el espectro de difusión espectacular previo a 1890, puede encontrarse que el énfasis de la prensa se halla concentrado en las características del repertorio de ópera lírica y zarzuelas, cuyas proporciones y temática pertenecían mayoritariamente a los gustos de la clase alta:

“El gran teatro es mantenido por una elite para su particular necesidad cultural, regusto artístico o simple figuración social. El de escala menor [la zarzuela, vodevil y los géneros chicos de comedia] es frecuentado por dicha elite, en tren de francachela o entretenimiento, pero la programación se dirige y atrae a un público más popular en todo sentido”.<sup>[13]</sup>

Bajo esta perspectiva, puede circunscribirse al espectador “culto” del período –en ambas ciudades– como sujeto acumulador de experiencias y objetos culturales varios cuya flexibilidad permite ampliar su campo de cualificaciones del entorno cultural. Dichas cualificaciones a su vez permiten discriminar, a partir del consumo cultural, las variables de forma-función de los espectáculos y la descentralización de los componentes del texto espectacular. La irrupción del nuevo sistema teatral a este campo de cualificaciones-mas complejo y desarrollado que el anterior- halla en su recepción una nueva lectura, o más bien la apropiación del nivel de enunciación del texto para la construcción y difusión de un nuevo discurso dentro del mismo.

Esto es posible por la inversión de la clave de interpretación: al constituirse en experiencia, lo estético se instituye en función. De esta forma, asumiendo por esta función un nuevo discurso sobre el texto preexistente, puede consumirse y difundirse el sentido pintoresco o nostálgico[14] – es decir, la idealización de lo que se ve– de una obra que, por el impacto negativo de su referente, puede ser interpretada pero no asumida de otra manera.

A partir de lo expuesto, podemos inferir que las condiciones de construcción colectiva de sentido en el espectáculo se originan primariamente dentro del modelo que cada grupo considera como función cultural, la cual orienta sus sistemas de recepción y vehiculiza a través de sus medios de difusión, más allá del objeto cultural, las variables de interpretación que construye sobre el mismo. Este sistema es quien define la proyección que el grupo tiene sobre sí mismo y sobre su posición respecto a otros grupos, y se manifiesta sobre aquellas producciones que dieron origen a lo que en la actualidad son instituciones legitimarias culturales de carácter local. Los orígenes del teatro platense pueden definirse entonces como la progresiva confluencia de la diversidad ideológica proveniente de los diferentes grupos que se afincaron en ella e impusieron sus preferencias en cuanto a los espacios y sistemas de esparcimiento e interacción. Dicha diversidad, manifiesta en los hechos culturales, circula en el entramado social y sus elementos son apropiados por distintos actores sociales, los que a su vez resignifican estos elementos en proyectos propios, cuyo fin es constituir un sistema simbólico local, el cual es siempre acumulativo, dinámico y fluctuante.[15]

### Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P.: "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en Campo de poder, campo intelectual, Buenos Aires, Quadrata, 2003.
- Ordaz, L.: "El teatro argentino. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo", en Revista Capítulo, la historia de la literatura argentina, Vol. 30, Buenos Aires, CEAM, 1980.
- Pellettieri, O.: Cien años de Teatro Argentino, Buenos Aires, Galerna, 1990.
- Pellettieri, O.: "Juan Cuello", Novela y obra teatral de la gauchesca al nativismo. Disponible en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar-somi>.

Radice, G.; Di Sarli, N.: "El teatro como patrimonio intangible", en Actas de Primeras Jornadas del Mercosur y Segundas Bonaerenses sobre Patrimonio Cultural y Vida Cotidiana. Dirección Provincial de Patrimonio Cultural. Instituto Cultural de la Prov. de Buenos Aires. La Plata, 2004.

Radice, G.; Di Sarli, N.: "Los discursos imaginarios en el Teatro de Roberto Arlt. Los espacios especulares en 300 millones", en Actas de VII Jornadas sobre Imaginarios Urbanos. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires. Ciudad de Buenos Aires, 2005. ISBN: 950-29-0851-1

Sánchez Distasio, A.: "El Teatro en La Plata", en Historia del Teatro Argentino en las Provincias. Liliana Iriondo (dir), Buenos Aires, Galerna, 2005.

[1] Este trabajo pertenece al Proyecto Jerarquización política y representación social en los orígenes del teatro platense (1890-1930) correspondiente a la Beca 2005 de Iniciación a la Investigación y Desarrollo de la Universidad Nacional de La Plata. Director: Mag. María de los Ángeles De Rueda. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata.

[2] A partir del concepto de campo intelectual, puede inferirse que "(...) las diversas instituciones y sus agentes particulares (artistas, profesionales, etc.) serán quienes legitimen la producción teatral de un determinado período histórico". Cfr. Radice, G. y Di Sarli, N.: El teatro como patrimonio intangible. Actas de Primeras Jornadas del Mercosur y Segundas Bonaerenses sobre Patrimonio Cultural y Vida Cotidiana. Dirección Provincial de Patrimonio Cultural. Instituto Cultural de la Prov. de Buenos Aires. La Plata, 2005, p.7.

[3] Sánchez Distasio, A.: "El Teatro en La Plata", en Historia del Teatro Argentino en las Provincias. Liliana Iriondo (dir). Buenos Aires, Galerna, 2005, p. 35.

[4] Cfr. Sánchez Distasio, p. 34.

[5] Pellettieri, O.: Cien años de Teatro Argentino, Buenos Aires, Galerna, 1990, p. 19.

[6] *Ibíd.*, p. 18.

[7] *Ibíd.*, p. 15-23.

[8] Bourdieu, P.: "Elementos de una teoría sociológica de la percepción artística", en Campo de poder, campo intelectual, Buenos Aires, Quadrata, 2003, pp. 63-65.

[9] Radice, G. y Di Sarli: "Los discursos imaginarios en el Teatro de Roberto Arlt. Los espacios especulares en 300 millones", en Actas de VII Jornadas sobre Imaginarios Urbanos. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires. Ciudad de Buenos Aires, 2005 p.5.

[10] Pellettieri, O.: "Juan Cuello", Novela y obra teatral de la gauchesca al nativismo. Disponible en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar-somi>. 12 de julio de 2005.

[11] Bourdieu, p.65.

[12]Cfr. Bourdieu, p.73.

[13] Ordaz, L.: "El teatro argentino. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo", en Revista Capítulo, la historia de la literatura argentina, Vol. 30, Buenos Aires, CEAM, 1980, p.167.

[14] Pellettieri, 1990. p.19.

[15] Radice y Di Sarli, 2005. p.8.

#### **NATALIA DI SARLI**

Profesora en Artes Plásticas orientación Escenografía. Ayudante Diplomada Taller Básico Escenografía I-V. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Miembro integrante de diversos proyectos de investigación sobre teoría teatral e historia del teatro en el marco del Programa de Incentivos a Docentes Investigadores de la Secretaría de Políticas Universitarias perteneciente a la Secretaría de Ciencia, Tecnología e Innovación Productiva de la Nación del Ministerio de Educación de la Nación. Actualmente Becaria de Iniciación a la Investigación por la Universidad Nacional de La Plata en el área de Ciencias Sociales y maestranda del Magíster en Planificación y Gestión de Procesos Comunicacionales (PLANGESCO) de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. Miembro del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Participación en congresos - encuentros - jornadas nacionales e internacionales sobre Historia del Arte y Teatro. [nataliadisarli@ciudad.com.ar](mailto:nataliadisarli@ciudad.com.ar)